

《芥子園畫傳》畫譜性質與比較

國立中央大學藝術學研究所 黃一修

摘要

《芥子園畫傳》作為清朝印刷與畫譜重要的代表之作，其影響力主要在於其為中國技法大成。其畫譜性質，不僅可作為中國畫技法初學者的入門，也引起許多畫家的臨摹模仿，更使它在相當長的時間裡，成為中國地區著名的繪畫教材。《芥子園畫傳》同時也以相當完善的印刷技術以及編輯，為後世盛讚，具有相當高的藝術價值。然而，《芥子園畫傳》並非畫譜的先例，在前的尚有《顧氏畫譜》、《十竹齋畫譜》等。本文試圖釐清畫譜性質的流傳以及演變，歸納出《芥子園畫傳》在當中有何承先啟後的作用。

關鍵字

李漁、芥子園畫譜、芥子園畫傳、十竹齋畫譜

前言

《芥子園畫傳》作為中國畫技初學者的入門，可以學習用筆、寫形、構圖等基本技法。學習《芥子園畫傳》後，對於中國畫技技法就能夠大致掌握。¹《芥子園畫傳》初期編彙時間大概落在清朝初年。明清時期因商業發達與版畫成熟等因素使得《芥子園畫傳》流傳時間延續相當長久。由清初初版至嘉慶年間，《芥子園畫傳》始終都有人重新編輯，版本、內容也不斷更新，除了在原版本增錄新的畫譜之外，也時常加入不同的畫法、畫冊。《芥子園畫傳》出版的兩百多年來所刊刻的版本眾多，所引起的社會關注還有名聲自然隨之成長。

最初由王概兄弟製作的《芥子園畫傳》，在清朝初印後造成廣大的迴響，由原先的第一集，先後更接續出版二、三集，每集收錄不同主題的中國畫技巧。到了清光緒年間巢勳（1852-1917）重新刊刻巢勳臨本，是現今較為常見的版本。除了原先三集中增加時賢名家的〈增廣名家畫譜〉，²還多增加第四集的內容。不過本質上早已脫離原先三集的脈絡，品質上更不能混為一談。

巢勳臨本於第一集山水譜中，增收了楊伯潤（1837-1911）、任伯年（1840-1895）、胡鐵梅（1848-1899）、巢勳等「海上畫派」的第一代名家。第二、三集中則有〈摹仿諸家花卉翎毛譜〉，廣收任伯年、虛谷（1824-1896）、錢慧安（1833-1911）、吳昌碩（1844-1927）海上名家。上述提到的這些畫家，都屬於為人所知的海上畫派的宗師，因而暗示了《芥子園畫傳》在翻刻傳播途中，更因為畫譜的流傳，間接塑造出流派的概念。³反之，《芥子園畫傳》本身為教授畫稿技法說明的存在，在清朝當時就已造成轟動。後人反覆刊印的情形下，使得《芥子園畫傳》內容性質上除了原先的功能，也藉由畫家反覆臨摹，造就了廣告的宣傳效果。《芥子園畫傳》綜合像是任伯年、虛谷、吳昌碩等至今名聲極大的藝術家，畫家們在派別中更是無可取代，其影響更是至今仍保有研究的價值。

不過，《芥子園畫傳》除了本身具有收藏、教學方法、技法等元素外，此一成熟畫傳的出現，也代表過去在畫譜製作、編排、甚至裝幀上已經有悠久的歷史。《芥子園畫傳》在流行臨摹的清朝初期，其所具備的綜合性畫譜之傳承關係，可以追溯到明朝萬曆年間，它在編輯還有刊刻上都達到前所未有的高峰。⁴同時遵從在畫法教學上畫譜的線性發展。作為一本十足的繪畫教科書，所承襲的風格還有內容值得去探討中間畫譜演變的性質。除了技術層面之外，《芥子園畫傳》是

¹ 王伯敏，《中國版畫史》（台北市：蘭亭，1986），頁 162-163。

² 陳振濂，國家圖書館編《芥子園畫傳》，（杭州市：浙江古籍出版社，2008），序文。

³ 同上註。

⁴ 小林宏光，“Publishers and Their Hua-P'u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming”，《故宮學術季刊》第 22 卷第 2 期，頁 167。

如何被編輯成綜合性的畫譜？另外，《芥子園畫傳》在技術上雖多承襲《十竹齋畫譜》，然而兩者追求的差異之處又為何？

本文將以《芥子園畫傳》作為畫譜的教學性的傳承為出發點，屏除作者與內容較為不相關的第四集人物畫譜，僅以前三集為中心。試圖找尋當中除技術上，還有組織上與其他畫譜的差異性，以及承襲了哪些部分，最終使得《芥子園畫傳》成為畫法的大成。並且試圖釐清《芥子園畫傳》與《十竹齋畫譜》追求的特點差異。

一、《芥子園畫傳》版本問題

如要先詳細討論《芥子園畫傳》在中國清朝之後所產生的影響，首先必須要先釐清有關版本上的問題。《芥子園畫譜》的出版仰賴李漁（1610-1680）的促成，其名稱源由為此譜雋刻於李漁南京別墅「芥子園」中。在李漁所著《一家言全集》卷四提到「金陵別業，地止一丘，故名芥子，狀其微也。」⁵

《芥子園畫傳》總共分為四集，在歷史上所橫跨的時間約為兩百五十年左右。儘管橫跨時間長，但實際上第一集與第二集的出版時間間隔相當長，第四集部分又與前三集有明顯的增減。《芥子園畫譜》作為畫譜功能與今天稱《芥子園畫傳》有所區隔，今存《芥子園畫傳》也並非原始的樣貌，而是經過幾代人的增補追加製成。⁶

（一）《芥子園畫傳》初集

《芥子園畫傳》初集刊行於康熙十八年（1676），其編輯者為李漁女婿沈心友（生卒年不詳），請王概（生卒年不詳）依據明朝末年畫家李流芳（1575-1629）約四十三幅的《課徒山水畫稿》編輯而成。後沈心友又請王概、王蓍（1649-1734後）、王臬三兄弟整理增繪，經過三年之後，增加至一百三十三頁。⁷ 同時臨摹古人的各式山水畫四十幅。內容上，在畫傳前面由李漁作序，總共分為五卷。

詳細內容第一卷為〈畫學淺說〉、〈設色各法〉，展現出論畫理論，有十八則，當中並沒有圖畫只用文字描述。第二、三卷分別為〈樹譜〉、〈山石譜〉則開始使用文字來描述圖畫。到了第四卷〈人物屋宇譜〉同樣以圖畫為主，但在文字上則

⁵ 李致忠，《古代版印通論》（北京：紫禁城出版社，1999），頁 349。

⁶ 陳振濂，國家圖書館編，《芥子園畫傳》，序文。

⁷ 李致忠，《古代版印通論》，頁 347-349。

開始論述畫「點景人物」、「點景鳥獸」甚至到「界畫樓閣」等諸法。第五卷中的《摹寫各家畫譜》即是摹仿古代諸家「橫長」、「宮紈」、「摺扇」不同的作品，⁸ 作為示範之例，像是仿巨然橫山圖、仿王叔明的摺扇山水等。從中可以了解到畫譜期望以循序漸進的方式，提供讀者中國技法的學習。

（二）《芥子園畫傳》二、三集

《芥子園畫傳》第二集的刊行時間是在康熙四十年（1701），與初集的出版時間相隔了二十二年之久。在此時李漁已經去世，芥子園也三易主人。沈心友又再請王氏三兄弟，斟酌增刪杭州名畫家諸曦庵（1618-?）的《竹蘭譜》和王蘊庵的《梅菊草蟲花鳥譜》，利用鉛版彩色套印而成。第二集分為兩冊，上冊是竹、蘭、菊、竹譜，下冊則是草、蟲、花、鳥譜，各為體系。⁹ 每個譜前面都有畫法淺說，此後即為圖畫，分別展示各種畫法還有作畫的程序。

第三集製作時間則是與第二集同時進行，時間約是在梅蘭竹菊譜之後開始著手。同樣與二集一樣出自王概三兄弟之手，後世稱《芥子園畫傳》二、三集為「王概本」。第三集前有王著與王澤弘作序，共分為四卷。卷一、二是花卉草蟲譜，特別收錄有〈畫花卉淺說〉、〈畫花鳥淺說〉圖示畫花卉還有草蟲等方法。卷三、卷四則是花卉，雖也是附〈畫花鳥淺說〉【圖 1】但重點則是講解木本花卉畫法。¹⁰ 最後卷末的部分，附上沈心友的〈設色諸法〉【圖 2】，敘述石青、石綠等諸色性質還有使用方法。明顯地指出除了畫法技術外，在原料使用上也多有著墨介紹，更需要仰賴足夠的彩印技術，才得以製作出相對的畫法展現。

（三）《芥子園畫傳》四集

沈心友在例言中曾經表示有擬訂第四集的出版計畫，內容上可能為《寫真秘傳》，可惜書並未編成。但後世仍然有許多繪畫愛好者尋找第四集的下落，也希望能有第四集的出世。第四集有可能出自於投機商人的社會心理，於嘉慶二十三年（1818）由蘇州小西山房鐫刻板印行。¹¹ 首卷為丁鶴州（?-1761）的《寫真秘傳》拼湊《晚笑堂畫傳》中的部分畫譜而成，藉由芥子園之名出版，內容上則是以人物肖像畫為主，與原先一至三集並沒有太大的關連。

值得注意的是，在光緒十二年（1880）上海鴻文書局出版《芥子園畫四集續畫傳》，編輯者為巢勳，透過張熊所藏之《芥子園畫傳》珍本著手進行翻印。翻

⁸ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 163。

⁹ 李致忠，《古代版印通論》，頁 349。

¹⁰ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 164-165。

¹¹ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 165-166。

印的內容為初集以及二、三集，在各集之後廣增了當代名人，像是任伯年、吳昌碩等上海名家的作品，名曰〈增廣名家畫譜〉。並請何鏞作序，同時巢勳也將自己的作畫編入其中。巢勳增訂第四集的原因實為其不滿意原書第四集的拼湊內容，因而決定重新編輯人物畫法。雖說重新編輯，但也僅抄錄《佩文齋書畫譜》，並且將丁鶴州的《寫真秘傳》與自己臨摹古人的稿本彙整介紹。¹² 四集所輯雖然與前三者非同一人所作，但就內容上分析也有其增加編輯的道理所在，取材方面也並無衝突，至於光緒期間巢勳所作的版本，在藝術成就上價值並沒有前三集來的精彩，不過也因時間較為晚期是後世較易取得的版本。從上述資料明顯指涉到第四集的出版與前面三集出版時間與關係上相差甚多，本文討論因此主要採取首集至三集為主。

二、《芥子園畫傳》畫譜性質與特點

《芥子園畫傳》對除了繪畫影響極大之外，在雕刻、印刷上也有極大的藝術價值，特別之處在於吸收前朝《十竹齋畫譜》水印木刻的傳統方法，並有所提升。¹³ 《芥子園畫傳》具有的特點，就是將著名的畫家根據自身具有的繪畫經驗編輯，在繪畫「基本技法」有深刻琢磨，並且符合科學道理，使得初學者能夠領會、臨摹。另外取得各名家畫論、畫理的文字，使得此畫傳架構更趨完善。整體來說內容豐富，加上蒼萃各家摹仿作品，正是《芥子園畫傳》廣為流傳的原因。針對《芥子園畫傳》，以下透過幾個特點來分析畫傳特質。

（一）印刷流傳

《芥子園畫傳》整體印行上，可以從中感受到其具有高度的藝術價值。無論是使用單色的雙刀平刻，又或者為大眾所熟悉的水印餛版套色，書籍裝幀則使用了的蝴蝶裝，與前朝的《十竹齋畫譜》相比，更有突破技術之勢。¹⁴ 《芥子園畫傳》採用的畫工以及刻工都為當時的名手，因此達到相對高的水平。後人較多視其藝術價值，體現在初、二、三集當中所採用水印套色的作品，三集所採用的不僅彩色套色，同時還具有水墨套印的混雜共用。特別是在初集卷五的山水、二集中蘭竹梅菊和三集的畫鳥草蟲部分採用彩色套色，與《十竹齋畫譜》當中〈翎毛譜〉相比色彩更加豐富變化。¹⁵

印刷所使用餛版或者套版是按照色彩不同的原樣，不同色彩分別製成一組板

¹² 王概等編，《芥子園畫傳》（北京：中國書坊，2011），簡介。

¹³ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 165-167。

¹⁴ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 168-170。

¹⁵ 同上註。

片，每板一色，逐次套色。餽版一詞反映在板片不僅有分色，還有按照深淺所構成不同印板，因其堆砌批湊有如餽釘，故名。¹⁶ 餽版製作上程序有三大重點，一是分色勾描；二是刻分色版畫；三是逐色套印，技術層面上相互配合且具有多層階段，操作起來自然是相當不易。現今的平板彩色膠印便是從餽版的發展而來，但今天多用鋅版取代木板，深淺也並不是靠塗色而是使用網點¹⁷。從中能發現當時印刷多仰賴工人技術，套板如數量眾多，更需具有熟練技巧的職人製作，在印刷技術要求上，當時只會更為嚴格。《芥子園畫傳》精細的印刷內容所含範圍不僅書畫圖示，更有收錄古人詩詞，間接迎合當時文人氣息，許多文人雅士可能作為收藏的「清玩之趣」。¹⁸

最後，《芥子園畫傳》可貴之處在於繪畫、雕刻還有印刷三部分的密切關係。王概三兄弟不單從事繪稿工作，也加入「鈎勒影摹」還有指導刻印的工作。¹⁹ 沈心友在例言中更有記述「握管所示及者」，可以由鐫刻者辦到，有的如果技術上鐫刻者未能達到，還可以仰賴印刷者所辦到。藉由王氏兄弟還有沈心友及刻工合作，分工參考其事：王耆擔任「鈎勒影摹各色，上之棗梨」一事；便由王臬綜理，至於「每冊將成，品鶯編定」一是由王概所訂；支助此譜之成的沈心友則是斟酌盡善同樣校對整本畫傳事宜。²⁰ 整個畫傳所具有的印刷價值不單體現在刻印工上，也屬於畫家和刻印工匠合作結果，才能使原先畫譜教學性質昇華成極具收藏價值的藝術作品。

（二）裝幀藝術價值

中國書籍是文化的發展，對於中國古籍裝幀大略分為三階段：結繩、簡冊和線裝。裝幀對於書籍來說，不僅有方便攜帶的重要性，其中書籍從單一處理圖文訊息的功能昇華到具有審美的價值。²¹ 中國具有的「書卷氣」有寬廣豐富的內涵，對於書籍而言，可以解讀成有生命力的裝幀型態。當中蘊含的不僅是技術層面更有裝幀藝術家的「心靈」、「性情」。²² 裝幀就如同人體結構形象化的闡述，從封面對應到臉、序言等是脖子過渡的功能等。考慮到裝幀所含藝術性，因此討論《芥子園畫傳》，挑選蝴蝶裝的裝幀性格，是有其重要性的。

《芥子園畫傳》之所以使用蝴蝶裝或許能從蝴蝶裝裝訂和內涵上推敲。於孫慶增《藏書紀要》提及的蝴蝶裝技術可知古人對於裝幀的重視猶如藝術品一般，

¹⁶ 錢存訓，《中國書籍、紙墨及印刷史論文集》（香港：中文大學出版社，1992），頁 144。

¹⁷ 楊永德，《中國古代書籍裝幀》（北京：人民美術出版社，2006），頁 294。

¹⁸ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 168-170。

¹⁹ 羅樹寶，《中國古代圖書印刷史》（長沙市：岳麓書社，2008），頁 270。

²⁰ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 168-170。

²¹ 楊永德，《中國古代書籍裝幀》，頁 10-15。

²² 楊永德，《中國古代書籍裝幀》，頁 10-15。

藉由裝訂豐富內涵。另在邱陵《書籍裝幀藝術簡史》當中，也提及古人對於裝幀在於「雅」字追求，為書卷氣為審美的核心，也可體現在明朝《十竹齋畫譜》和本篇討論的《芥子園畫傳》性質上。²³

蝴蝶裝是宋印本最盛行的裝訂方式，簡稱蝶裝。從蝴蝶裝開始就進入了冊頁裝時代。其法不採用線或是紙捻，穿孔訂成，只用糊藥黏連，在日本稱為「粘頁」。將糊藥黏起印張背面的中間版心，黏住後外用書衣包裹裱褙，故曰裝背、裱背等，不稱裝訂。並不使用訂線在工序上少了近十三道的工序，比線裝金鑲玉少了近一半手續，因此難度更大。²⁴但在宋朝來說，蝴蝶裝為最理想的書籍裝幀形式，除了外觀雅致外，翻閱也方便。最重要的是，在打開之後就有「完整」的版面呈現。

不過，蝴蝶裝具有的缺點就是，翻過有文字的一面便容易出現無字的白頁。另外在書背處的漿糊相連也難以長久保存，成為其致命的缺點。後由南宋後期包背裝所改善。²⁵在《芥子園畫傳》成書的時代，流行的也並非蝴蝶裝而是線裝書的鼎盛時期。然而在紙張的印刷後，為了保持圖畫完整性，如採用包背裝版心向外的形式，勢必將圖畫分為兩頁，加上線裝書更無法完整呈現彩印的全貌，因此《芥子園畫傳》會使用蝴蝶裝應屬於自然挑選淘汰產生的結果。

（三）李漁戲曲背景與美學思想

李漁雖然並未編輯《芥子園畫傳》，但卻為主要的促成者。李漁初名仙侶，字笠翁、謫凡，號天徒、湖上笠翁。李漁是著名的中國戲曲理論家，同時也是思想家、小說家等。他的小說、戲曲廣受讀者歡迎，部份書商為了牟利，爭相翻刻他的作品，翻刻時品質不一，有些粗製濫造，當時以金陵地區最為盛行。²⁶李漁為了與當地書坊交涉，移家金陵後則建造眾所皆知的芥子園。重要的是，他還創立了芥子園書坊，以及先前的翼聖堂，在在顯現出李漁出版事業的背景。

李漁主持過相當多刊印的紀錄，除了自己的著作和《芥子園畫傳》外，還有像是四大奇書等，但重要的是李漁還設計出眾多新穎美觀的箋簡。在雍正八年（1730）芥子園所刻《笠翁一家言全集》本《閒情偶寄》中，上引「器玩部」〈箋簡〉當中提到「芥子園名箋」五字更當作在芥子園書坊李漁參與刻印的證據。總共「有韻事箋八種，織錦箋十種」，「錦紋十種，則盡仿回文織錦之義，滿幅皆錦，止留穀紋缺處待人作書。」²⁷類似的箋簡製作需要極好的套印技術，李漁在芥子

²³ 楊永德，《中國古代書籍裝幀》，頁 93-100。

²⁴ 張秀民，韓琦增訂，《中國印刷史》，（杭州市：浙江古籍出版社，2006），頁 155-156。

²⁵ 楊永德，《中國古代書籍裝幀》，頁 100-108。

²⁶ 俞為民，《李漁評傳》，（南京市：南京大學出版社，1998），頁 22-25。

²⁷ 黃強，《李漁考論》（臺北市，國家出版社，2015），頁 253。

園書坊刻印的箋簡尚且如此豐富，對於李漁所擁有的刊刻技術自然不用懷疑。

李漁居住金陵期間，在書坊的工作尚有編書、徵稿、校對等事宜，同時也擔任推薦新書的角色。沈心友雖作為《芥子園畫傳》推手之一，卻也是在李漁的指點栽培之下。《芥子園畫傳》初集也是在李漁商定後「急命付梓」。²⁸ 李漁對於《芥子園畫傳》初集實質上貢獻良多，首先是書名出於他，以當時有名的「芥子園名箋」作為品牌。李漁對於園林美學中，實用、創新、崇尚自然，還有利用借景等實踐，提出了系統的理論。²⁹ 芥子園的花木、精巧的園林結構與《畫傳》示人以山水花卉諸品的寫生佳譜，兩者並言，書名對此書流傳具有決定性意義。³⁰

李漁對於畫傳的流傳並非止於此，在第二集中「蘭竹譜」和第三集「花卉草蟲譜」，雖編輯時間在李漁逝世二十多年之後，但是事實上李漁提供相當數量的畫稿。在〈芥子園畫傳合編序〉當中就有明確指出王概兄弟臨寫增輯的《芥子園畫傳》二、三集，是由李漁以及沈心友翁婿提供的原稿為基礎創作，更顯得前三集畫譜關聯性不可分割。王概利用蘭竹梅菊譜為前篇，花卉草蟲翎毛為後篇，最重要為仍標示《芥子園畫傳》，使得李漁與「芥子園」兩個品牌所含的文化資訊大量流傳。³¹

（四）教學方法

《芥子園畫譜》由李漁倡議編輯，雖付梓南京，但實際編纂的地點是在杭州，杭州向來文風鼎盛，特別到清一代更為明顯。杭州也作為中國近代新式美術教育的發源地之一。³² 《芥子園畫傳》作為繪畫教科書配合清朝初期康熙、乾隆之後，大力支持四王山水作為正途。雖畫傳中並無直接與四王有所關連，社會大多將其視為「正統派」，能看出當時主流所含文人畫思想。

作者之一的王概同時是傳統文人畫家出身。其在《芥子園畫傳》在初集的「青在堂畫學淺說」提出需要承襲前人看法，且也強調讀書、書卷氣的重要性，期望去除俗氣對於繪畫觀念有所提升，貼近古代文人理念。³³ 畫傳在首段就介紹了南齊的謝赫六法【圖 3】、六要六長、三病、十二忌等為當時繪畫創作還有藝術價值品評的基本架構，文字上淺顯易懂。以「青在堂畫學淺說」中「計皴」一段為例。

學者必須淺心畢智。先功某一家皴。至所學既成。心手相應。然後

²⁸ 黃強，《李漁考論》，頁 258。

²⁹ 俞為民，《李漁評傳》，頁 379-396。

³⁰ 黃強，《李漁考論》，頁 264-266。

³¹ 同上註。

³² 潘禧，〈傅狷夫美育思想研究〉，《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會》，2009。

³³ 楊永德，《中國古代書籍裝幀》，頁 220-221。

可以雜採旁收。自出鑪冶。陶鑄諸家。自成一家後則貴於渾總而先實貴於不雜約略計之。

披麻皴 亂麻皴 芝麻皴 大斧皴

小斧皴 雲頭皴 雨點皴 彈渦皴

荷葉皴 礬頭皴 骷髏皴 鬼皮皴

解索皴 亂柴皴 牛毛皴 馬牙皴

更有披麻而雜雨點荷葉而攪斧劈者至某皴創自某人。某人師法於某。余已具載於山石分圖上茲不贅。³⁴

引文中能夠輕易看出《芥子園畫傳》在藝術技法教法上，具有循序漸進的安排。以皴法的舉例觀察，當中將常見的皴法，如披麻皴、荷葉皴等列入其中。針對學習方式，作者也希望學習者能夠先專一某一基本技法，再予以旁敲側擊相關技法。另外也提出皴法的應用上有交雜之處，由「載於山石分圖上茲不贅」了解到《芥子園畫傳》依然強調畫譜的性質，文字作為畫傳當中輔助角色。此特性或許也能在「六法」一章略見一二。

南齊謝赫。曰氣韻生動。曰骨法用筆。曰應物寫形。曰隨類傳彩。曰經營位置。曰傳模移寫骨法以下五端可學而成氣韻必在生知。³⁵

此章節所節錄謝赫六法與原先的稍有出入但實際上原旨相同。當中六法原文其實是「一曰氣韻生動是也；二曰骨法用筆是也、三曰應物象形是也；四曰隨類傳彩是也；五曰經營置位是也；六曰傳移模寫是也。」能夠推斷出在《芥子園畫傳》依然彙整傳統的中國技法介紹，除基本的畫論外，更希望藉由圖畫的方式展現整體繪畫技術以及學習過程，由「計皴」一章之後乃「釋名」、「用筆」、「用墨」、「重潤渲染」、「天地位置」、「設色」等章節，依照對應的繪圖方法亦是從基本至複雜、從單一擴至整體。色彩方面也能見畫傳安排上，黑白之線條勾勒出現在設色之前，儘管對於色彩如何表現在紙張上的技法並無基本筆法談論得多，仍然可見由單一色彩至多彩的過程。

於《芥子園畫傳》目錄後的基本畫法介紹，也直接對應至畫傳後方的圖畫畫

³⁴ 王概等編，《芥子園畫傳》，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 28，網址：
〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)

³⁵ 王概等編，《芥子園畫傳》，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 24，網址：
〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)

法介紹，以畫石法為例，畫傳除在畫學淺說中以皴法範例外，在初集的畫石譜當中首節，便可見到簡入複雜貫徹的教學手法。於畫石譜首先介紹為畫石之起手式【圖 4】，於後則可見「諸家皴石詳辨」【圖 5】，細解各大家皴法的重點以及畫法之精華。即可見如馬遠、范寬等大家之畫石皴法【圖 6】，待學習諸家不同畫法，隨之進階由畫石到畫山。

畫山部分則同樣採用起手式開始的線性學習方式。起手式部分則提到：

「山之輪廓先定。然後皴之。余入從碎處積為大山。此最是病。古人運大軸。只三四大分合。所以成章。雖其中細碎處甚多。與皴法不一。要之取勢為主。元六論米高二家。先得吾心。」³⁶

掌握畫山的技巧能夠由大輪廓先取，以至細微之處採用皴法，顯而可知畫山基本架構。其後簡述「山論三遠法」【圖 7】與現今中國技法所知山水畫審美重點相同。不過與畫石相比畫山所觸及範圍更為廣闊，構圖上教法也增加了像巒頭的分圖畫法【圖 8】，也廣收像范寬（950-1032）、巨然（生卒不詳）、李成（919-967）畫法和解說。除分構巒頭畫法，同樣性質的包括畫坡、畫山田、畫泉水瀑布、畫雲彩等。都收錄在第三卷《山石譜》中。配合第四卷的《人物屋宇譜》，最終於最後的《摹仿各家畫譜》進行總結。

「青在堂畫學淺說」首段即有提及

鹿柴氏曰。論畫或尚繁。或尚簡。繁非也。或謂之易。或謂之難。難非也。易非也。或貴有法。或貴無法。無法非也。終於有法更非也。惟先規度森嚴。而後超神盡變。有法之極。歸於無法。……³⁷

《芥子園畫傳》所反覆強調的思想，就是須從易入難，由簡入繁。先學習法度規矩，進而熟稔後，方能產生變化，這樣循序漸進由點到面的完整統整。猶如畫學講義，談論到六法、六要等，在蘭竹梅菊一集中更是大篇幅展示畫法入門。整套的學畫方法也構成在中國首部科學方法統整的教科書。³⁸ 最後的《增廣名家畫譜》與《摹仿各家畫譜》則為最終實現畫法的最佳展示。

³⁶ 王概等編，《芥子園畫傳》，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 24
〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉（2016/05/30 瀏覽）。

³⁷ 王概等編，《芥子園畫傳》，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 23
〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉（2016/05/30 瀏覽）。

³⁸ 王伯敏，《中國版畫史》，頁 169。

三、《芥子園畫傳》的畫譜性質

書籍添加插畫的形式，並非從明朝時候開始。唐代印刷出土的佛典《金剛般若波羅蜜經》開頭便有佛像；南宋時期的《毛詩舉要圖》等也出現圖像表示經書出現的事物。但在明朝中葉以後，特別是明朝末期，添加插圖的書籍大量刊行，且文字與繪畫的關係逐漸翻轉。此外，與前朝添加圖案世俗性不同，明末時期許多以繪畫為主體出版物也開始出現。³⁹

再加上晚明閱讀習慣上的改變成為一種趨勢，從集中的方式轉為任意而隨興的，比起敘事性，更強調藝術性，這反應到晚明文人還有通俗市場間流動與模糊性質，也反應了名手的刻工或插畫家對書中圖像的影響。然而以《西廂記》1640年天章閣本為例，並不以敘事手法創作圖像，減少敘事功能的作法表示，在晚明視覺圖像挪用的情形已經出現，如《十竹齋畫譜》就有此種插圖符合題詩的情形。⁴⁰

在《釋名·釋典藝》提到：「譜，布也，布列見其事也。」就像是早期宋元時期的《梅花喜神譜》便是布列梅花圖所集成的冊子，畫譜原先的功能就是收集複數的畫而編輯成的書籍。直到後來畫譜兩字才漸漸具有「學習繪畫者範本」的功能。⁴¹ 在提到綜合性畫譜的開創起源，從原先《梅譜》、《竹譜》的單一主題，到了明朝嘉慶年間（1522-1566）擴展至花鳥畫。在《芥子園畫傳》與《十竹齋畫譜》之前，大致上的畫譜種類有三種功能：分別為介紹知識圖鑑、說明畫技圖譜、供人欣賞圖像。⁴²

但實際上綜合畫譜的開創者，必須要回溯到1598年周履靖（生足不祥）所編《夷門廣牘》其中一個牘目《畫藪》中掌握了許多畫譜的主題種類，在一開始的《畫評會海》則首先提出一些繪畫理論。⁴³ 像是當中所談的「六法三品」、「八三病」、「十貴六長」，以及關於樹石山水畫作的精神旨趣評議等。在《畫藪》牘目中除《畫評會海》之外尚有《天形道貌》、《淇園尚影》、《羅浮幻質》、《春谷嚶翔》、《繪林題識》等七種。另外在《博雅》牘中的《格古要論》也與書畫多有相

³⁹ 周生春、何朝暉編，《印刷與市場國際會議論文集》（杭州市：浙江大學出版社，2012），頁222-223。

⁴⁰ Ma, Meng-ching, "Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to The Story of The Western Wing.," *International Journal of Asian Studies* 5: 1, (2008) p.1-51.

⁴¹ 周生春、何朝暉編，《印刷與市場國際會議論文集》，頁229

⁴² 馬孟晶，〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋畫譜》的多重性格〉，《故宮學術季刊》第18卷第1期（2000），頁109-115。

⁴³ 小林宏光，"Publishers and Their Hua-P'u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming"，頁171。

關。44

《夷門廣牘》中書畫相關內容與《芥子園畫傳》相比，已經大幅降低了各種基本筆法、按書操作等教導的實際功能。轉而列舉諸多法帖畫譜的品評分析、書畫理論以及各種有典有據之書畫知識。《格古要論》中許多文人的題字贈詞能發現文人書藝的交談，其中所指的「游藝活動」並非落在書畫的教學指導之用，顯示作法上視書畫為精神娛樂活動。相比《芥子園畫傳》上除了教科書性質，其所含多幅圖畫有古人詩詞，目的上也小有迎合當時文人「清玩之趣」之意。

另外，值得作為綜合性畫譜對照的是杭州楊爾曾作《圖繪宗彝》。《圖繪宗彝》為八卷四冊的畫譜於1607年由杭州夷白堂刊行，刻工黃德寵為當時徽州版畫木刻之首，繪稿者蔡汝左也是安徽地區職業畫家，曾經擔任《唐詩五言畫譜》繪稿者，繪畫者與刻工作為書籍良好的宣傳。《芥子園畫傳》在編輯上，特別是第二集之編，主要工作仍是由王氏三兄弟，但在每譜當中，請了杭州畫家協助，在蘭竹部分由諸昇（1618-？），梅菊則是即請王質所作。沈心友在例言中也有提到：「王蘊菴、諸昇菴，武林名宿也，聞畫傳二集之請，兩先生白髮蕭蕭，欣然任事，三年乃成。」⁴⁵，除了藉重兩老的技術外，實質上也應有寄望名家的聲望進行宣傳。不過芥子園畫傳在初集出現之時，倚重李漁的名號和芥子園書坊的刊刻，早已聲名遠播，第一集出版後即有許多人詢問次集的下落。加上王氏三兄弟本身也為名震一時的畫家，對於他們而言，良好的刻工與畫師無疑只是錦上添花。

《圖繪宗彝》為木板畫集，前六卷畫題包含山水植物、花鳥昆蟲、梅、蘭等，後兩卷收錄畫論，所涵蓋範圍甚廣，許多圖像與插圖也都大量取自《畫藪》。儘管內容上多無自創，⁴⁶但在圖像表達上會利用其他畫譜人物與景色加以融合，重新構圖。內容上與《芥子園畫傳》相當接近，包含主題等都極為相似，但能夠清楚感受到《圖繪宗彝》作為畫集的目的性，主要功能與《畫藪》不同，特別集中在視覺效果中來強調當中的價值。此種畫譜圖使得許多藝術家能夠欣賞到原始畫作作為研究或者能讀到畫論，促使目標族群漸轉為一般畫家或是收藏家為主，成為更多族群閱讀的畫譜。⁴⁷從畫蘭花【圖9】部分進行比較就可發現《圖繪宗彝》雖性質上相當接近《芥子園畫譜》【圖10】，就整體而言編排上並無達到高度的教學性質，在起手式部分介紹相當緊湊，較為簡略。

在萬曆年間所刊行的畫譜，慢慢成為大眾包含非菁英階級讀者的視覺教材，

⁴⁴ 葉俊慶，〈周履靖及其《夷門廣牘》研究〉，碩士論文，國立中正大學中國文學所，2007

⁴⁵ 王伯敏，《中國版畫史》，頁164。

⁴⁶ 小林宏光，“Publishers and Their Hua-P’u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming”，頁174-179。

⁴⁷ 小林宏光，“Publishers and Their Hua-P’u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming”，頁178。

對於《芥子園畫傳》而言，具有深入淺出的畫學教法。除了延續過去畫譜具有的性質，在教法上更吸收在部分綜合型畫譜所具有繪畫知識的傳播功能。上海學者王圻（1535-1614）與其子共同編纂的類書《三才圖會》收羅大量古籍，屬於介紹知識型的圖鑑，當中有描繪繪畫，特別是皴法【圖 11】的部分，詳細的記錄前朝的名家技法，且配合文字的標記能夠使得觀者更加了解主題，⁴⁸ 可惜無法藉由印刷的表現了解用墨的技術。要到之後的《芥子園畫傳》才得以利用成熟的印刷技術將皴法用墨表現於畫傳呈現【圖 12】。綜觀幾種類似書籍比較，了解《芥子園畫傳》作為畫譜性質於各方面都有所吸收，配合成熟的技術創造出不同以往的畫譜模式。

《芥子園畫傳》與《十竹齋畫譜》的關係

《芥子園畫傳》與《十竹齋畫譜》的關係最為密切，無論是彩色套印的技術、餽版印刷，又或者是內容上多有相似之處。許多研究中也討論到《芥子園畫傳》與《十竹齋畫譜》技術上的繼承關係。《十竹齋畫譜》具有說明畫技與供人欣賞的兩項特質，另外也因為它開發了新的技術，跳脫了傳統版畫的風格與繪畫相互靠近，因此在表現上也具備更多的性格。十竹齋刊刻的八種畫譜可以大略分為幾個特質：

（一）大致仍遵循版畫畫譜傳統者。包括《蘭譜》及《竹譜》

（二）有譜錄的傳統，但融匯繪畫的表現形式，如《梅譜》和《翎毛譜》

（三）取法繪畫的形式，像《圖畫冊》與《墨華冊》

（四）與譜錄及繪畫傳統關係稍遠，而突顯出版畫本身的特色，《石譜》及《果譜》即屬此類。⁴⁹

《芥子園畫傳》的三集中，無論在山水、花鳥、蘭、竹等主題都顯現出強烈的傳統畫譜性格。在每集前出現指導基本繪畫技法的起手式或者口訣。但在教學上更加精細，且依循一貫的風格，儘管三集的時間相差一段時間，仍可以從目錄看出，編者期望透過畫論的基礎進而推衍至基本筆法，進而點景，最終摹仿名家的過程。

⁴⁸ 小林宏光，“Publishers and Their Hua-P'u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming”，頁 180-181。

⁴⁹ 馬孟晶，〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋畫譜》的多重性格〉，頁 115。

與十竹齋相比，《芥子園畫傳》中具有畫意性質的部分，儘管可以在《花卉翎毛譜》中見到詩詞題詠【圖 13】，詩詞所提緊扣繪畫主題，具有文人意境。十竹齋的《梅譜》與《翎毛譜》【圖 14】雖也會利用文學典故，或用小字以註明描繪內容，⁵⁰ 但實際上所編並無芥子園所呈現較為嚴謹的條列目錄【圖 15】。此點在初集和二集中也能見到，且在《芥子園畫傳》也能看到目錄上仔細記載不同主題下各家的摹仿解析，雖較為嚴謹，內容卻也不失畫意的表現。

最後，在《十竹齋畫譜》能見到裝飾性的設計，如要仔細探究《芥子園畫傳》中是否有和《墨華冊》加入裝飾性的邊框設計【圖 16】？其實能在《芥子園畫傳》中第一集的部分見到類似的表現，但其分類手法是將其放置在〈宮紈〉【圖 17】、〈摺扇〉【圖 18】的繪畫分類當中作為不同題材的表現形式。整體而言能再次確認《芥子園畫傳》作為教學性質的自覺和細膩的編排過程，雖兩者皆有高超的繪印技術，卻有明顯不同的出發點。內容上《芥子園畫傳》雖有繼承十竹齋部分的風格性質，但所展現的實用性質，與賞玩為主的《十竹齋畫譜》創新精神確實多有出入，《芥子園畫傳》圖譜、模擬繪畫等過程，確實也與時代相近的《十竹齋畫譜》關係不可抹滅。

結論

《芥子園畫傳》於一開始所見其實就明顯展現出教科書的性質。無論是在初集、二集還是三集都有所連貫。且內含的內容雖廣，但在作為教學的教材卻依然按部就班，依照最基本的畫論，進而衍生出用筆、皴法。直到景色的畫法，依然是從較小部分的區域開始延伸。可見到其意識自己作為畫譜的受眾，應該為一般的畫家，使得他們也能於開始輕鬆入手。

一直至清朝末年，繪畫的教育上轉向新式繪畫的教學，當時的背景已然出現商務印書館、畫報、雜誌還有專門的著書談論美學思想等。顯示當時資訊的來源已相當多元，但在官方認定教科書大多還是受到日本影響下，《芥子園畫傳》作為坊間使用的教學用書並未受到新教科書的訂定有所擠壓而遭至淘汰。《芥子園畫傳》能夠流傳時間如此之長，一部分為部編教科書的限制，使得坊間仍使用《芥子園畫傳》作為教學講義。⁵¹ 能夠推斷在清末至民初期間仍然保有一定的影響力。

芥子園嚴謹的教學手法與其時間、性質相近的《十竹齋畫譜》相比，更能顯示出不同追求的主軸。十竹齋除希望於技巧上突破，包含餛版、套色、拱花等之外，另外也冀望內容形式上多作突破，可由不同冊中所透露性格的迥異窺見一二。

⁵⁰ 馬孟晶，〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋畫譜》的多重性格〉，頁 123-128。

⁵¹ 吳嘉陵，〈清末民初的繪畫教育與畫家〉（臺北市：秀威資訊，2006），頁 183。

最終反映到《芥子園畫傳》中，則可以輕易歸納出其保有教科書強烈的意志，彙整了從萬曆年間大量畫譜的各種優點，且投入在藝術教科書的使用上。因此能突破長久的時間，在現今依然保持有相當的中國畫譜性質。

參考資料

中文書籍

1. (清)王概等編,《芥子園畫傳》巢勳臨本,香港:中華書局,1972。
2. 王伯敏,《中國版畫史》,台北市:蘭亭,1986。
3. 胡正言編,《十竹齋書畫譜》,臺北市:中華文化復興運動推行委員會,1987。
4. 錢存訓,《中國書籍、紙墨及印刷史論文集》,香港:中文大學出版社,1992。
5. 俞為民,《李漁評傳》,南京市:南京大學出版社,1998。
6. 李致忠,《古代版印通論》,北京:紫禁城出版社,1999。
7. 吳嘉陵,《清末民初的繪畫教育與畫家》,臺北市:秀威資訊,2006。
8. 楊永德,《中國古代書籍裝幀》,北京:人民美術出版社,2006。
9. 張秀民,韓琦增訂,《中國印刷史》,杭州市:浙江古籍出版社,2006。
10. 陳振濂,國家圖書館編,《芥子園畫傳》,杭州市:浙江古籍出版社,2008。
11. 羅樹寶,《中國古代圖書印刷史》,長沙市:岳麓書社,2008。
12. (清)王概等編,《芥子園畫傳》,北京:中國書坊,2011。
13. 周生春、何朝暉編,《印刷與市場國際會議論文集》,杭州市:浙江大學出版社,2012。
14. 黃強,《李漁考論》,臺北市,國家出版社,2015。

中文期刊

1. 潘禧,〈傅狷夫美育思想研究〉,《現代書畫藝術風格發展國際學術研討會論文集》,2009,頁43-78。
2. 馬孟晶,〈依違於版畫與繪畫之間——《十竹齋畫譜》的多重性格〉,《故宮學術季刊》第18卷第1期,2000),頁109-149。

西文期刊

1. 小林宏光,〈Publishers and Their Hua-P'u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming〉,《故宮學術季刊》第22卷第2期(2004),頁167-198。
2. Ma, Meng-ching, "Linking Poetry, Painting, and Prints: The Mode of Poetic Pictures in Late-Ming Illustrations to The Story of The Western Wing," *International Journal of Asian Studies* 5: 1(2008):1-51.

中文論文

葉俊慶，〈周履靖及其《夷門廣牘》研究〉，碩士論文，國立中正大學中國文學所，2007。

網路資料

1. 王概等編，《芥子園畫傳》，清康熙年間彩色套印本，網路版本，網址：
〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。
2. 方國權，〈自有清香先宇內——海派先驅張熊的繪畫及影響〉，愛藝網，網址：
〈<http://article.iyishu.com/4359472804.html>〉(2016/05/30 瀏覽)。

圖版目錄

【圖 1】王概等編，《芥子園畫傳》，〈畫花鳥淺說〉。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》三集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 117。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 2】王概等編，《芥子園畫傳》，〈設色諸法〉。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》三集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 143。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 3】王概等編，《芥子園畫傳》，「謝赫六法」。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 24。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 4】王概等編，《芥子園畫傳》，「畫石起手式」。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 98。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 5】王概等編，《芥子園畫傳》，「諸家皴石詳辨」，圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 103。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 6】王概等編，《芥子園畫傳》，「畫石皴法」。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 109。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 7】王概等編，《芥子園畫傳》，「山論三遠法」。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 115。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 8】王概等編，《芥子園畫傳》，諸家巒頭分圖畫法。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 117。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 9】楊爾曾，《圖繪宗彝》，畫蘭。圖版來源：明楊爾曾編，蔡汝佐繪，黃德萬曆 35 年夷白堂刊本，網路版本，頁 81

【圖 10】王概等編，《芥子園畫傳》，《芥子園畫譜》畫蘭。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》二集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 36。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 11】王圻，《三才圖會》，皴法。圖版來源：小林宏光，〈Publishers and Their Hua-P'u in the Wan-li Period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming〉，故宮學術季刊，第二十二卷，頁 193。

【圖 12】王概等編，《芥子園畫傳》，《芥子園畫譜》皴法。圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 104。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 13】王概等編，《芥子園畫傳》，《菊譜》，圖版來源：王概等編，《芥子園畫

傳》二集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 206。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 14】胡正言編，《十竹齋畫譜》，〈翎毛譜〉，圖版來源：胡正言編，《十竹齋書畫譜》，國立中央圖書館，頁 216。

【圖 15】王概等編，《芥子園畫傳》，〈菊譜〉目錄，圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》二集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 193。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

【圖 16】胡正言編，《十竹齋畫譜》，〈墨華冊〉，圖版來源：胡正言編，《十竹齋書畫譜》，國立中央圖書館，頁 144。

【圖 17】王概等編，《芥子園畫傳》，〈宮紈〉，圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 214。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

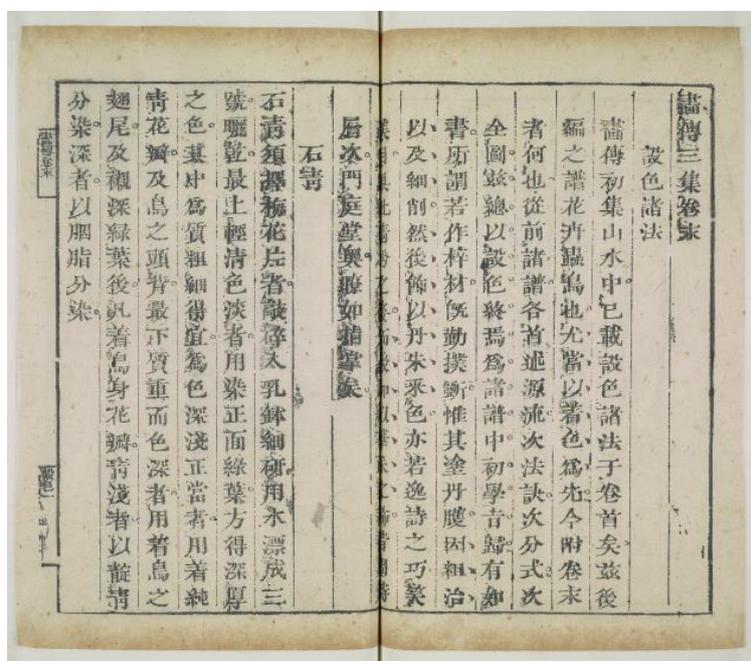
【圖 18】王概等編，《芥子園畫傳》，〈摺扇〉，圖版來源：王概等編，《芥子園畫傳》初集，清康熙年間彩色套印本，網路版本，頁 214。

〈<https://shuge.org/ebook/jie-zi-yuan-hua-zhuan/?format=pdf>〉(2016/05/30 瀏覽)。

圖版



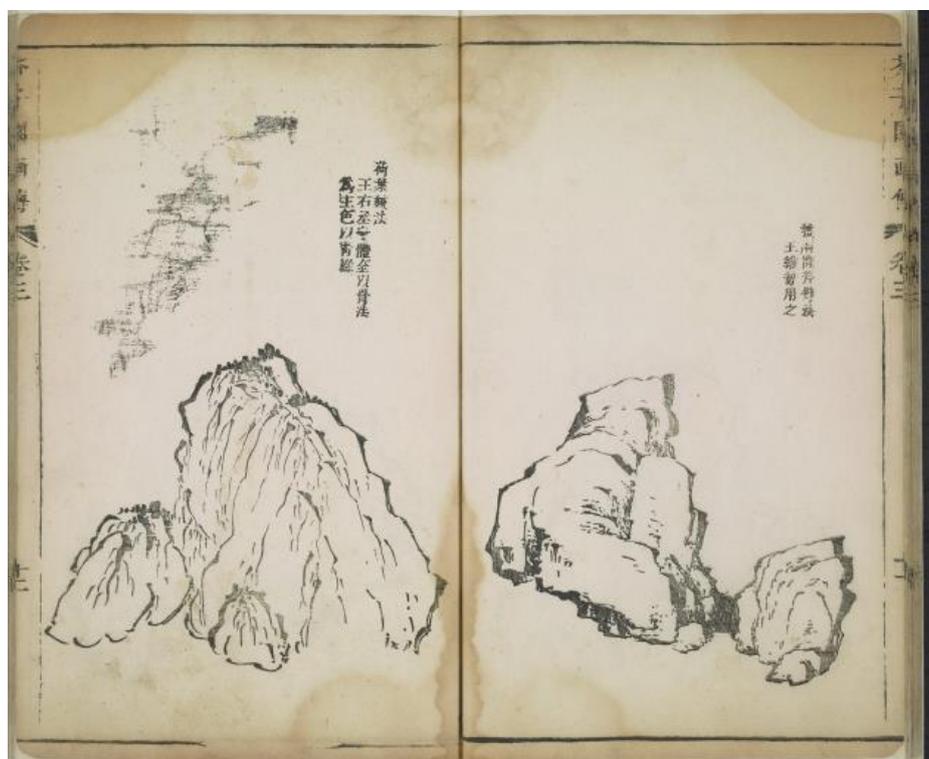
【圖 1】〈畫花鳥淺說〉



【圖 2】〈設色諸法〉



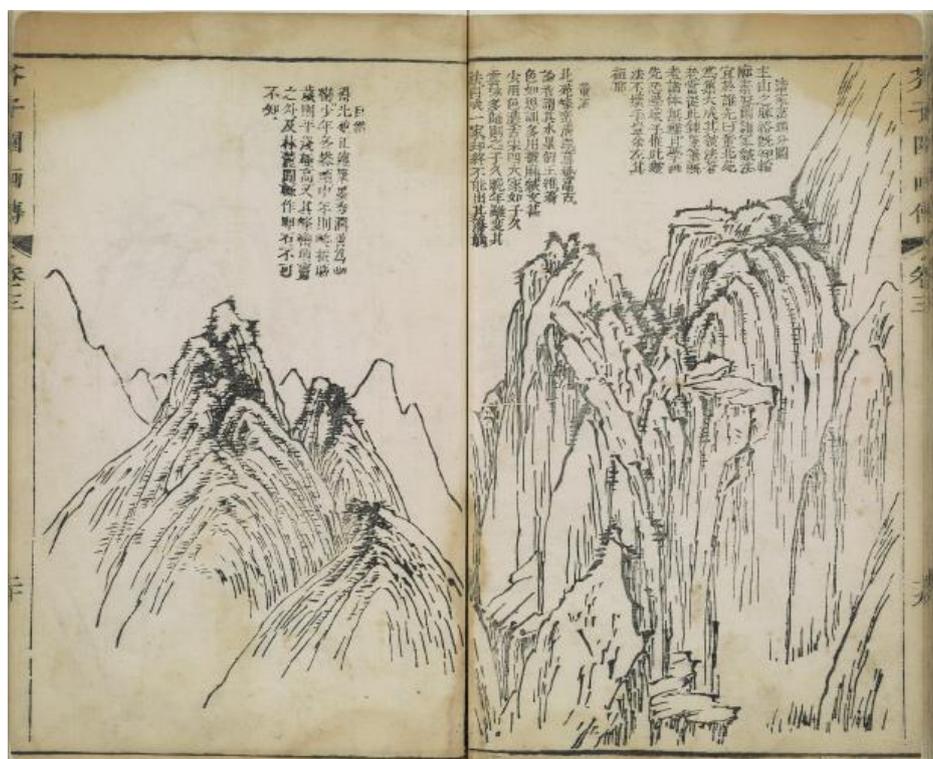
【圖 5】「諸家皴石詳辨」



【圖 6】畫石皴法



【圖 7】「山論三遠法」



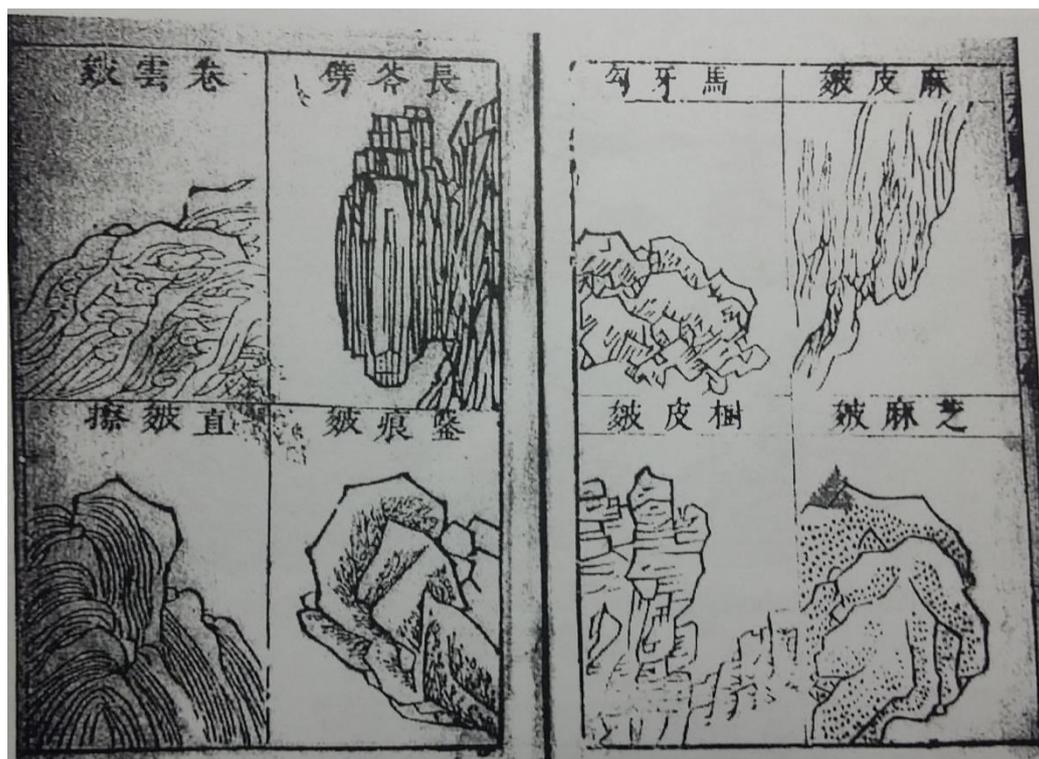
【圖 8】諸家巒頭分圖畫法



【圖9】《圖繪宗彝》畫蘭



【圖10】《芥子園畫譜》畫蘭



【圖 11】《三才圖會》



【圖 12】《芥子園畫譜》皴法



【圖 13】《菊譜》



【圖 14】《翎毛譜》

青在堂菊譜下冊目

香飄風外	做實空画 許崇句
色染新霜	做趙葵齋画 王忠厚咏菊句
素心竹石	做塞子西画 劉後村句
秋耀金華	做滕昌祚画 王淑之菊頌
玉盤蠟蕊	莫榮貴画 王忠厚咏菊詩
鶴警清粧	學嘉慶之画 劉禹錫句
東籬佳色	莫榮貴画 陶淵明句
垂英和拆	做王芥木画 無句

【圖 15】《菊譜》目錄



【圖 16】《墨華冊》



【圖 17】〈宮紈〉



【圖 18】〈摺扇〉